

Franc Schuerewegen, *Introduction à la
méthode posttextuelle. L'exemple proustien*
Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature »,
2012, 245 p.

Thomas Carrier-Lafleur
Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Renoncez à penser que l'esprit de l'artiste ait contenu d'avance ce qui se manifeste dans son œuvre à mesure qu'il la fait ; ou ce qui n'advient que par les rencontres ultérieures de l'œuvre avec les personnes humaines qu'elle affrontera. Corrigez dans ce sens l'idée de message, et vous pouvez l'employer légitimement.

Étienne Souriau, *Clefs pour l'esthétique*

La plupart des lecteurs de Proust, du moins ceux qui, sans tricher, ont atteint *Le Temps retrouvé*, ont été confrontés aux positions radicales de l'auteur quant à l'ontologie de l'image cinématographique, et *contre* cette ontologie. Les accusations ne sont pas légion, mais elles frappent fort. Voici la première, sur laquelle il nous faudra revenir, et ce, pour plusieurs raisons : « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents ». Et, tant qu'à y être, voici également la seconde charge, tout aussi assassine : « Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le "style", la "littérature" qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela, la réalité¹ ? ».

D'un certain point de vue, il s'agit là de deux passages importants pour la *Recherche du temps perdu* en général, et pour *Le Temps retrouvé* en particulier. En effet, ces lignes s'insèrent au cours d'un grand moment : l'*euphorie de la découverte* que représente « L'adoration perpétuelle », un des

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 498 pour les deux citations.

derniers épisodes du roman. Proust a su mener son alter ego autofictionnel à la limite de l'échec, de la dépression et du malheur. Comme peu d'autres personnages de fiction, il a expérimenté l'épreuve du scepticisme. Pour prendre les mots de Stanley Cavell², le héros proustien, de naissance semble-t-il, a été doté d'une fulgurante « capacité au scepticisme ». Mais l'œuvre à faire – la *Recherche du temps perdu* – sera sauvée grâce à une série improbable de réminiscences, dont il n'est certes pas anodin qu'elles aient pour la plupart lieu dans une bibliothèque, témoignant du même coup d'une sorte d'autoréflexivité poétique de l'espace sur la pensée et sur le devenir. Jusqu'à ce moment fatidique, et même un peu après – car l'illumination de l'Adoration sera reprise par le ballet lumineux du « Bal de têtes », avec ses invités qui sont comme autant de réminiscences en mouvement –, le héros est un professionnel du scepticisme. L'objet principal de ses inquiétudes et de ses doutes : la littérature. Plus particulièrement, le héros proustien est sceptique quant à la réalité de sa propre vocation littéraire.

Le plus court résumé de la *Recherche du temps perdu* n'est donc pas « Marcel devient écrivain » (version Genette) ou « Marcel devient un grand écrivain » (version Descombes), mais « Marcel a vaincu son scepticisme et devient le héros de sa propre histoire ». On peut aussi dire que la *Recherche du temps perdu* est le ou un des grands romans du scepticisme, en cela que le scepticisme est ce qui permet à la fiction de prendre de l'expansion : il y a intrigue si, et seulement si, il y a aussi un

² Stanley Cavell, *Les Voies de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie* [1979], trad. Sandra Laugier et Nicole Balso, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996.

doute. D'une certaine façon, n'est-ce pas là le côté « hitchcockien » de Proust ? N'a-t-il pas su, comme le disait François Truffaut du maître du suspense, tourner des scènes d'amour comme des scènes de meurtre, et inversement ? Mais le scepticisme est également la forme que la fiction devra finalement dépasser pour renaître en tant que roman. En somme, la *Recherche du temps perdu* met l'accent sur trois modes du scepticisme : le contenu, la forme et le scepticisme comme *vérité* (Cavell parle souvent de « la vérité du scepticisme »), qui ne peut se révéler que lorsqu'on la dépasse. Ce dernier mode est fréquent dans la *Recherche du temps perdu* et se remarque par des expressions du héros telles que celle-ci : « avant je pensais que... mais aujourd'hui je sais que... ». « Avant je croyais ne pas avoir de don pour les lettres, maintenant je sais que ma vie a toujours été une vocation littéraire, et qu'un grand roman m'attend », voilà comment on pourrait paraphraser la seconde moitié du *Temps retrouvé*. De la question du scepticisme, Proust en vient à poser celle de la littérature, également indissociable chez lui de la question de la réalité, comme le montrent les passages que nous avons cités d'entrée de jeu. La question de l'« être romancier » qui se développe dans les pages plutôt théoriques de l'Adoration ne compte pas pour ses qualités intrinsèques. Jamais Proust ne fait de l'art pour l'art. À la rigueur, cette expression n'a aucun sens dans son univers, sauf pour les snobs. L'« être romancier » ne cesse de se dépasser lui-même, d'atteindre de nouveaux horizons, pour en venir à désigner, pour le héros comme pour le lecteur, un mode d'existence adéquat. Croire en la littérature, vaincre son scepticisme et ne pas désespérer devant l'œuvre à faire est pour Proust une manière d'être affecté par le monde et une manière de toucher le monde.

L'involontaire de la méthode proustienne (Proust met en scène l'involontaire comme méthode à découvrir et, si possible, à *enchaîner*, comme une prisonnière) fait en sorte que, grâce à la littérature, le héros contourne son scepticisme originel quant au monde et à la vie. Néanmoins, comme nous l'avons vu dans les passages précédemment relevés, cette sortie du scepticisme par le côté cour nous y ramène par le côté jardin. L'involontaire comme méthode a indiqué au héros deux modes de révélation du réel, pour le moins disproportionnés : d'une part, la littérature, d'autre part, le cinéma. Un autre passage du *Temps retrouvé*, antérieur d'une quarantaine de pages à ceux que nous connaissons déjà, le montre bien : « Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique ». Mais nous ne sommes pas au bout de nos réflexions, puisque, dans la même page, Proust y va de la déclaration suivante : « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix³ ». Cela étant, comment ne pas voir que le cinématographe est la marque même de Proust, c'est-à-dire son prix ? La *Recherche du temps perdu* est un roman écrit *au prix* du cinématographe : le cinématographe est, dans ces deux moments clés de l'Adoration, la marque du prix de la nouvelle pensée romanesque du héros sortant de son scepticisme pour rentrer dans la vérité.

Où nous en sommes, nous n'avons plus qu'à continuer notre démonstration, quitte à retarder encore un peu le véritable sujet du présent texte. Mais comme la bifurcation est

³ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 461 pour les deux citations.

la méthode proustienne par excellence, nous espérons que le lecteur trouvera en lui la force d'être clément. Or, il nous faut maintenant interroger cette *marque*, car le cinématographe est comme condamné à porter en lui tout l'odieux du scepticisme, une fois que l'innocence de la littérature et de la vie a été prouvée. Proust utilise clairement le cinématographe afin de faire passer un message théorique et, qui plus est, un message qui n'est pas des plus subtils. Cette utilisation *a contrario* du cinématographe comme validation de la littérature en tant que seul mode valable de l'esthétique et de l'éthique peut en effet paraître douteuse pour le lecteur qui, non moins que le héros, doit lui aussi jouer la carte du scepticisme. La *Recherche du temps perdu* est un roman qui nous *apprend à apprendre* le scepticisme et qui, par la même occasion, en vient à nous apprendre à douter de tout. Sans trop forcer, on en vient à une première conclusion : l'utilisation que fait le héros du scepticisme n'est pas encore adéquate, car si elle devient constructive lorsqu'il est question de littérature, elle ne reste que déconstruction pure lorsqu'il est question du cinématographe. La vérité du scepticisme, nous semble-t-il, va de pair avec la découverte de sa dimension constructive, voire constructiviste. En d'autres mots, le scepticisme ne devient un mode de la vérité que s'il parvient à se défaire de sa fâcheuse manie de tout vouloir déconstruire (n'en déplaise aux derridiens et aux « postmodernes »). Les passages cités de l'Adoration proustienne sont ainsi le troc d'un scepticisme (littéraire) pour un autre (cinématographique). À la lettre, ce transfert a laissé sa marque dans le roman, et il nous faut encore tâcher d'en évaluer le prix.

Un premier critère d'évaluation de ce scepticisme cinématographique improvisé serait d'évaluer le rapport

qu'entretiennent Proust et son héros (dans l'ordre de la réalité et dans l'ordre de la fiction) avec le cinématographe. Pour ce qui est du héros, le roman est catégorique : il n'a jamais mis les pieds dans une salle de cinéma. En fait, peut-être y est-il allé, mais le texte (car, contrairement à l'auteur de l'ouvrage qui nous intéressera bientôt, nous croyons que le texte *existe*) n'en a conservé aucune trace. La marque cinématographe de la *Recherche du temps perdu* n'est qu'une marque négative. Son prix n'est qu'une taxe de douane à payer avant d'arriver à la terre promise de la littérature pure. Et Proust, alors ? Si l'on en croit la correspondance, tout porte à croire que la réponse est à nouveau négative. Voici la phrase incriminante, adressée au journaliste Jean de Pierrefeu, avec qui Proust a échangé quelques mots à la suite de l'obtention surprise de son prix Goncourt, en 1919. La lettre est du 15 janvier 1920 : « je ne suis même jamais – ce que je regrette davantage car cela m'a beaucoup tenté – entré dans un cinéma⁴ ». De deux pierres, Proust et son héros n'arrivent pas à faire le moindre coup. « Mais voyons, pourrait s'exclamer un lecteur perspicace, Proust, qui n'est décédé qu'en novembre 1922, a tout de même pu aller au cinéma à la suite de la rédaction de cette lettre du début de l'année 1920, non ? ». C'est possible, oui. Mais peu probable. La maladie qui a toujours hanté l'écrivain le rattrapait et, à en croire les biographes et la correspondance, ses sorties étaient de plus en plus rares. Et, à la limite, cela ne changerait rien à l'affaire si Proust, à la suite de cette lettre, était allé au cinéma tous les jours, puisque ces passages du *Temps retrouvé* ont été rédigés *en même temps* que *Du côté de chez Swann*, c'est-à-dire au début des années 1910. Le prix du scepticisme

⁴ M. Proust, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, t. XIX, Paris, Plon, 1991, p. 76.

cinématographique de la *Recherche du temps perdu* ne s'en trouve pas augmenté, au contraire. À l'inverse, on pourrait même douter de l'élévation romanesque que propose le héros dans les passages les plus théoriques de l'Adoration, car il nous semble assez loufoque que le roman à venir se hisse au-dessus de la mêlée en s'appuyant sur le cadavre de son adversaire fantôme.

Pourtant, et c'est là que nous voulions en venir, comment nier qu'il existe un *imaginaire cinématographique* chez Proust et dans la *Recherche du temps perdu* puisque, justement, le cinéma est pour l'écrivain quelque chose d'essentiellement imaginaire, une *cosa mentale*. Mais, à bien y penser, le cinéma est aussi pour Proust une *cosa scritta*, une chose écrite. Au moins deux textes, que Proust connaissait certainement, peuvent retenir notre attention. À partir d'une génétique de la fabulation, nous évaluons la possession d'un concept par un écrivain et, plus encore, la manière dont Proust peut relier le cinéma à d'autres concepts. Le premier texte d'importance qui peut avoir nourri l'imaginaire cinématographique de Proust est, pour ainsi dire, un texte « de famille », à savoir qu'il s'agit d'un ouvrage de son éloigné et somme toute mal connu cousin par alliance, qui n'était nul autre que le philosophe Henri Bergson. Comme le savent tous les bergsoniens et sans doute un nombre considérable de proustiens, le quatrième chapitre de *L'Évolution créatrice* – le *magnum opus* du philosophe, publié en 1907 – s'intitule « Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique ». Bergson le dit bien : dans ce chapitre, il s'intéresse à « l'évolution des systèmes » en général, puis au « devenir réel » et au « faux évolutionnisme » en particulier. On devra ici tourner les coins ronds – d'autant plus ronds que l'écriture philosophique de Bergson est de celles qui peuvent se

lire et donc s'interpréter comme un roman –, et aller droit au but : il est en effet passionnant qu'un philosophe, et plus encore un philosophe au sommet de sa gloire, s'intéresse à ce point au cinéma, mais il est par contre assez regrettable qu'il ne le fasse que pour donner une métaphore des mauvais plis de la pensée humaine. Un moment de ce chapitre remonte à la surface, car il comporte une image que Proust retiendra, celle du « défilé ». À l'intérieur de quelques pages⁵, Bergson propose à son lecteur une petite fiction cinématographique, qui lui permet de différencier deux sortes de devenirs, tout en condamnant l'art cinématographique des images, du mouvement et du temps, et ce, d'un inébranlable point de vue ontologique. Le narrateur bergsonien – car l'écriture de Bergson, non moins que celle de Proust, a tout d'une mise en scène, ce que nous ne pouvons malheureusement pas développer ici – propose à son lecteur d'imaginer la reproduction d'une scène animée sur un écran, « le défilé d'un régiment par exemple ». Pour ce faire, il relève d'emblée deux manières. La première, de nature strictement fabulée, consiste en ceci : « Ce serait de découper des figures articulées représentant les soldats, d'imprimer à chacune d'elles le mouvement de la marche, mouvement variable d'individu à individu quoique commun à l'espèce humaine, et de projeter le tout sur l'écran. Il faudrait dépenser à ce petit jeu une somme de travail formidable, et l'on n'obtiendrait d'ailleurs qu'un assez médiocre résultat : comment reproduire la souplesse et la variété de la vie ? » Bergson est sans doute l'un des penseurs qui fonctionnent le moins par clichés. En fait, sa philosophie peut être comprise comme une incessante lutte *contre* les clichés. On le retrouve déjà dans ce court passage :

⁵ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* [1907], dans *Œuvres*, édition du centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 752-753.

Bergson ne croit pas au cliché « soldat ». Dans son défilé, chaque soldat doit avoir *son* mouvement, même s'il n'est qu'un soldat parmi tant d'autres. L'habit ne fait pas le moine, pas plus que les bottes ne font le soldat. Néanmoins, et Bergson de le dire lui-même, cette « première manière » est impossible. Elle n'est qu'une fiction littéraire. Mais le philosophe a plus d'un tour dans son sac. « Maintenant, il y a une seconde manière de procéder, beaucoup plus aisée en même temps que plus efficace. C'est de prendre sur le régiment qui passe une série d'instantanés, et de projeter ces instantanés sur l'écran, de manière qu'ils se remplacent très vite les uns les autres. Ainsi fait le cinématographe ». De la succession des immobilités rendue possible par le défilement monotone de la pellicule cinématographique dans le magasin du projecteur sera restituée une sorte de mouvement universel. Mais le philosophe ne saurait se laisser bernier par un tel mécanisme, qu'il range aussitôt dans un autre magasin, celui des curiosités et des illusions :

Le procédé a donc consisté, en somme, à extraire de tous les mouvements propres à toutes les figures un mouvement impersonnel, abstrait et simple, le mouvement en général pour ainsi dire, à le mettre dans l'appareil et à reconstituer l'individualité de chaque mouvement particulier par la composition de ce mouvement anonyme avec les attitudes personnelles. Tel est l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, comme elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfiler le long d'un devenir abstrait, uniforme, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour imiter ce qu'il y a de caractéristique dans ce devenir lui-même.

Gardons tout cela en tête, car nous en aurons besoin pour une dernière pirouette, celle qui nous amènera au livre de Franc Schuerewegen, *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*. Mais puisque nous souhaitons effectuer un saut tout en douceur et ainsi faciliter la transition, certains éléments doivent encore sortir de leur ombre interprétative.

Nous avons en effet mentionné l'existence d'un deuxième texte qui, à la suite de *L'Évolution*, a certainement contribué à l'étonnant imaginaire cinématographique de Proust, lui qui aurait toujours regretté de n'avoir jamais pénétré dans ce lieu – aujourd'hui en voie de disparition – qu'est une salle de cinéma. S'intéresser à cet imaginaire cinématographique, voilà peut-être un acte analogue à celui décrit par F. Schuerewegen, à savoir « perturber [une] belle certitude » (p. 12). Mais n'allons pas trop vite. Nous n'avons encore rien perturbé et il est probable que nous n'ayons pas à le faire, puisque nous ne mettons pas l'accent sur la déconstruction. Tout ce qui est écrit ici peut se lire comme la construction – au sens théâtral du terme – de l'imaginaire cinématographique d'un écrivain qui n'a jamais vu un seul film. D'une certaine manière, le cinéma n'a jamais existé pour Proust. Ce n'était pas une entité ontologiquement constituée. Le cinéma est resté pour l'auteur de la *Recherche du temps perdu* une intuition *ex nihilo*, mais une intuition créatrice tout de même. Cet autre texte de formation de l'imaginaire cinématographique est d'ailleurs plus alambiqué que le système bergsonien, en cela qu'il s'agit d'un texte où il n'est à peu près pas question de cinéma. Il y est plutôt question de roman, et plus particulièrement d'un romancier, que Proust n'était pas sans connaître : il s'agit d'un article de Paul Bourget, ayant pour titre « Tolstoï » et qui a été publié dans *L'Écho de Paris* du lundi

21 novembre 1910. Après avoir vanté les talents tout bergsoniens de physionomiste littéraire – du monde intérieur comme du monde extérieur – du romancier russe (« personne n’a possédé à un plus haut degré le don d’immobiliser devant soi une physionomie, une attitude, un paysage, puis de dégager le détail signifiant et singulier, celui qui ne permet la confusion avec aucune autre physionomie, aucune autre attitude, aucun autre paysage »), il propose malgré tout une critique assez sévère : « Si l’art d’écrire consistait uniquement dans l’évocation, Tolstoï n’aurait pas de rivaux. Il suffit de le comparer à d’autres maîtres, un Balzac, un Molière, un Shakespeare, pour reconnaître qu’il lui manque une autre qualité, sans laquelle il n’est pas de chef-d’œuvre accompli. Cette qualité, la rhétorique classique la nommait d’un terme bien modeste : la composition. Le *Ménage de garçon*, *Tartufe*, *Hamlet* – je cite au hasard – sont composés. Ils représentent des types d’art très différents. Un caractère leur est commun : ils ont un milieu, un commencement, une fin, un point de vue. Rappelez-vous, par contraste, *Guerre et Paix* et *Anna Karénine*, ces récits qui pourraient continuer indéfiniment, où les incidents se succèdent comme les images dans un cinématographe, sans progression, sans perspective, sans plan général, ces tableaux déroulés sous une même lumière qui en détache le moindre relief, et tous égaux en importance ». Qui sont donc ces quelques-uns, pour reprendre les mots de Proust, qui « *voulaient* que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses » ? Certainement pas Bergson, et encore moins Bourget, car tous deux utilisent l’analogie de manière plutôt négative. Proust s’est d’ailleurs implicitement opposé à Bourget dans un essai de date incertaine nommé « Tolstoï », où il est écrit que son « œuvre n’est pas

d'observation mais de construction intellectuelle. Chaque trait, dit d'observation, est simplement le revêtement, la preuve, l'exemple d'une loi dégagée par le romancier, loi rationnelle ou irrationnelle. Et l'impression de puissance et de vie vient précisément de ce que ce n'est pas observé, mais que chaque geste, chaque parole, chaque action n'étant que la signification d'une loi, on se sent se mouvoir au sein d'une multitude de lois. Seulement comme la vérité de ces lois est connue par Tolstoï par l'autorité intérieure qu'elles ont eue sur sa pensée, il y en a qui restent inexplicables pour nous⁶ ». D'un romancier de l'observation et du détail, tel qu'il était dépeint chez Bourget, Proust transforme Tolstoï en écrivain des lois. Peu importe qui a raison dans cette querelle critique. Ce qui est majeur, c'est que Proust, il faut le dire, est en train de construire un Proust à son image. C'est un autre passage du *Temps retrouvé* qui nous le montre : « Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple me félicitèrent de les avoir découvertes au "microscope" quand je m'étais, au contraire, servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites, en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails⁷ ». Il faut donc en comprendre que les « lois » sont ce qui s'imprime dans la pensée de l'écrivain russe, comme chez Proust elles sont ce qui se grave dans un temple, c'est-à-dire dans le roman à venir. Mais cette pensée et ce temple, ne sont-ce pas là deux métaphores du procédé cinématographique de l'exposition et de l'impression de la lumière sur la pellicule ? La

⁶ M. Proust, « Tolstoï », dans *Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 658.

⁷ Id., *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 618.

situation est quelque peu paradoxale, et c'est le moins que l'on puisse dire. Enquêter, comme nous tentons de le faire, sur l'imagination cinématographique de Proust et sur ses rapports avec l'esquive hors du scepticisme que propose la littérature nous amène à multiplier les opacités, afin de retrouver là où on l'attendait le moins un certain niveau de clarté.

Notre intuition – qu'il faudrait mettre à l'épreuve grâce à une enquête qui s'inscrit dans la durée, mais aussi grâce à une relecture de la *Recherche du temps perdu* à partir de ce point de vue singulier – est que Proust s'oppose assez radicalement au texte de Bourget, mais qu'il en conserve malgré tout la classification : il y aurait, d'un côté, les romanciers de l'observation et du détail, et, de l'autre côté, ceux des lois et du mouvement. Proust pense ici l'art romanesque en termes visuels, car tout est image : le détail est une image isolée, alors que les lois sont une série d'images qui s'enchaînent et qui se complètent. Mais, et là est peut-être le nœud de l'affaire, pouvons-nous également conserver la métaphore cinématographique utilisée par Bourget ? Si c'est le cas, nous aurions une association nouvelle et, de notre point de vue, heureuse : l'ontologie du cinématographe est la métaphore adéquate du roman des lois, de Tolstoï à Proust. Là où la photographie reste dans le détail, le cinématographe s'intéresse aux grandes lois. Il s'agit de mettre en avant des lois grâce à la restitution mécanique du mouvement, d'une part, et à la transformation ontologique du temps, d'autre part. Mais pour développer encore plus une telle idée, il nous faudrait sans doute faire un retour sur les différents moments de l'analyse qui nous a conduit ici et, en premier lieu, revenir sur les oppositions bergsoniennes quant au faux devenir qui, selon le philosophe, définit jusque dans son essence la projection cinéma-

tographique des images. Après tout, ce n'est en rien impossible, puis d'autres l'ont fait : par exemple Deleuze, qui fonde sa taxinomie cinématographique sur une actualisation de plusieurs thèses bergsoniennes de *Matière et mémoire*. « Même à travers sa critique du cinéma, Bergson serait de plain-pied avec lui, et beaucoup plus encore qu'il ne le croit⁸ », dit bien Deleuze, pour des raisons que nous n'avons encore une fois pas le temps de développer, mais que nous ne pouvons qu'encourager le lecteur à consulter. Mais un tel traitement serait-il recevable dans le cas de Proust ? Le romancier, malgré les critiques que nous avons relevées, serait-il lui aussi de plain-pied avec le cinéma ? Pour reprendre une logique bergsonienne, arrive-t-il à Proust de penser le cinématographe d'une façon « non cinématographique », c'est-à-dire, selon Bergson ne l'oublions pas, le penser *de l'intérieur* ? Nous sommes intuitivement porté à répondre par l'affirmative, tout en précisant ceci : les seuls moments où Proust pense le cinéma « de l'extérieur », sans s'intéresser à la spécificité de son devenir, sont paradoxalement ceux où il est explicitement question du cinématographe, soit les passages du *Temps retrouvé* que nous connaissons. Alors, peut-on toutefois demander : quand Proust parle-t-il du cinéma d'un point de vue intérieur ? Notre réponse : quand il n'en parle pas, aussi étrange que cela puisse paraître. Cela voudrait donc dire qu'il y aurait une sorte d'involontaire cinématographique qui court et qui court dans le roman, comme le jeu du furet qu'aiment tant Albertine et les autres jeunes filles en fleurs. De cette façon, le scepticisme par rapport au cinématographe qui sera mis en avant dans les pages de l'Adoration serait d'emblée contourné.

⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-temps*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1983, p. 85.

Par la force de l'involontaire et de la puissance figurale de ses images romanesques qui annoncent certaines modalités cinématographiques, Proust romancier aurait malgré lui tué dans l'œuf toutes les tentatives de Proust théoricien pour mettre des bâtons dans les roues du défilé cinématographique se transformant petit à petit en roman des lois. Voilà notre intuition, dessinée à gros traits. Nous ne demandons évidemment à personne de nous croire tout de suite. Certaines idées – et c'est là une des leçons de Proust – ont besoin de plus de temps que d'autres pour arriver à germer. C'est inexplicable, mais c'est comme ça.

« Une ironie de méthode »

Il y a néanmoins eu un lecteur précoce de la *Recherche du temps perdu* qui, avant tout autre, a su identifier – et encore, le mot est faible – les potentialités cinématographiques du roman de Proust. Nous voulons amener sur la scène de notre discours – tout discours demande un minimum de mise en scène, et toute forme d'expression constitue intrinsèquement un problème, au sens philosophique du terme – un texte que nous estimons trop peu connu (mais qui sait ?) : « Le cinéma à la recherche du temps perdu ». La thèse de l'auteur, Jacques Bourgeois (qui aurait surtout travaillé sur les rapports entre le cinéma et la peinture, mais aussi sur le dessin animé), est aussi claire que provocante : « Nous voulons seulement montrer, par les arguments qui vont suivre, que cette importance littéraire considérable de Proust, avec ses influences diverses, heureuses ou funestes, provient peut-être d'une erreur esthétique

fondamentale. En fait, son œuvre nous semble être bien autre chose que de la littérature et perd même passablement à être considérée seulement comme telle⁹ ». Pourraient ici nous aider certaines considérations méthodologiques « posttextuelles » (il nous faudra redramatiser la genèse de cet adjectif) de F. Schuerewegen dans son dernier livre, par exemple celle-ci : « nous ne savons pas très bien ce qu'est véritablement un texte » (p. 12). Et c'est justement parce que Bourgeois ne le savait pas qu'il a pu laisser libre cours à ses propres intuitions et qu'il s'est offert le luxe de les développer pour en faire une sorte de système.

Reprenons certains points. Bourgeois commence son texte en établissant, avec raison nous semble-t-il, que la *Recherche du temps perdu* a constitué et constitue toujours à son époque (la fin des années 1940) un *hapax* littéraire. En tant que lecteur, on ne sait pas comment lire cette œuvre. Derrière son badge générique de « roman », pourraient bien se cacher des secrets ontologiques plus épicés, plus pervers même. Pervers, encore une fois peut-être, parce qu'involontaires. Bourgeois – comme tout bon critique, serions-nous tenté de préciser – convie son lecteur à adjoindre une grande part d'imagination au geste interprétatif de la lecture créatrice, ce qui donne entre autres ceci : « Imaginons maintenant Proust "cinéaste" et non plus écrivain, puisqu'il a besoin d'images au lieu d'idées générales pour s'exprimer. Metteur en scène, actif, il aurait eu la possibilité de composer ces images concrètement, pièce par pièce, non seulement dans l'espace comme le peintre, dont l'univers est en quelque sorte instantané, mais aussi dans

⁹ Jacques Bourgeois, « Le cinéma à la recherche de Proust », *La Revue de Cinéma*, nouvelle série, n° 3, 1946, p. 19.

le temps, avec des décors et des acteurs vivants. Il aurait pu *construire* des images nouvelles au lieu d'avoir à utiliser celles qui dormaient au fond de sa mémoire d'homme de lettres, passif, attendant ce que le vulgaire appelle l'inspiration¹⁰ ». L'investigation sceptique du héros quant à la portée affective et conceptuelle de la littérature se voit être reprise par le critique qui, doit-on remarquer, devient plus hardi et plus téméraire que le héros lui-même. Alors que ce dernier tente, comme le dit l'expression populaire, de ménager la chèvre et le chou (F. Schuerewegen utilise d'ailleurs cette expression pour parler de la méthode de Stanley Fish, auteur du bien connu *Is there a Text in this Class?*, précurseur ambigu du *posttextuel*), c'est-à-dire de restituer à la fois la littérature et la vie, Bourgeois montre que et Proust romancier et Proust théoricien (Proust *en tant que* romancier et *en tant que* théoricien) tendent tous deux vers une compréhension nouvelle du monde et de la vie qui ne peut en toute logique que mener à un *dépassement* esthétique et éthique de la littérature par elle-même. Sans aller aussi loin que F. Schuerewegen, qui affirme au début de son *Introduction à la méthode posttextuelle* (texte que nous présentons de manière oblique, comme le lecteur a déjà pu le constater) que « nous ne sommes même pas sûrs que les textes existent » (p. 12). Or, si la méthode doit être ironique – comme le réclame aussi F. Schuerewegen avec conviction et preuves à l'appui –, elle n'est pas pour autant nihiliste. Tant s'en faut. Bourgeois ne dit donc pas qu'il faut faire table rase du texte proustien pour le reconstruire de bord en bord. Si le posttextuel – « version évoluée et inquiète de la critique immanentiste, textualiste » (p. 12), lit-on au début du livre autour duquel nous tournons –

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

naît d'un acte radical ou aveugle de déconstruction, la méthode n'en sera pas seulement inquiète, elle sera tout bêtement malheureuse. Qui trop embrasse mal étirent, et qui trop détruit ne créera point.

C'est pour ces raisons, que nous examinons ici d'une façon presque expérimentale (à méthode expérimentale, compte rendu expérimental), que, après la lecture de *L'Introduction*, nous avons tendance à voir en Bourgeois un exemple précoce de critique posttextuel. Un tel rôle, F. Schuerewegen, encore une fois non sans raison, tente plutôt de l'accorder à Michel Charles, auteur d'une autre « introduction » ironique : *Introduction à l'étude des textes*. Mais le choix de Bourgeois, qui n'est pourtant pas un auteur du calibre de Michel Charles, est d'autant plus intéressant que son texte porte sur Proust, « exemple » que F. Schuerewegen met en avant dans son livre, aux côtés de quelques autres sujets expérimentaux, tels Barthes (en qui F. Schuerewegen se projette souvent), Chateaubriand, Hugo, Huysmans, Breton, Nietzsche, Olivier Rolin, et quelques autres. Cela dit, Bourgeois ne vise pas à affirmer haut et fort à qui veut bien l'entendre que la *Recherche du temps perdu*, en tant que texte, n'existe pas et que cette non-existence est riche de toutes les folies et de toutes les voluptés. Voilà peut-être un bémol que l'on pourrait apporter au dernier ouvrage de F. Schuerewegen, advenant le cas que l'on admette, de façon certes très classique, qu'il *existe*, et plus encore que cette méthode posttextuelle n'a pas d'autre choix que d'exister *en tant que texte* (nous prenons certes des risques, car l'auteur ne serait peut-être pas d'accord). Le posttextuel serait ainsi une reprise contemporaine de l'adage dostoïevskien « Dieu n'existe pas, alors tout est permis ». *Le texte n'existe pas, alors tout est permis*. C'est cette idée, qui

traverse tout le livre de F. Schuerewegen, qu'il nous faut encore éprouver, en continuant à utiliser les outils que nous avons bricolés sur notre chemin.

« *Harmonie rime avec cacophonie* »

Mais l'inverse est aussi vrai. En effet, pour F. Schuerewegen, la non-existence du texte introduit une sorte de discontinuité dans le fait littéraire, discontinuité que le critique – s'il est aussi auteur – devra transformer en continuité nouvelle. La non-existence de Dieu ne nous offre aucune liberté, c'est même le contraire. À faire ablation de la règle, on élimine aussi toute forme d'exception et, dans le même temps, une bonne part de créativité. Pour le critique, le texte est à la fois un objet, une rencontre, mais aussi un obstacle. Insister sur sa non-existence ou sur sa non-préexistence – le texte ne préexiste pas à sa lecture, autre idée à deux tranchants qui double en ambiguïté ce qu'elle a pu gagner en noblesse – déplace certes le problème, mais n'est pas un gage instantané de solution. Pour un critique comme Bourgeois – auquel nous avons naturellement tendance à nous identifier, ne serait-ce que pour l'innovation de ses intuitions –, l'adage serait plutôt le suivant : le texte existe, *donc* tout est permis. Il faut en effet comprendre – ce que ne veut pas toujours faire F. Schuerewegen, de notre humble point de vue bien sûr – que le concept d'existence est un concept à géométrie variable. À la suite d'un maître comme Étienne Souriau, nous sommes de ceux qui croient à la réalité des œuvres d'art, dans un sens qui dépasse la simple rhétorique métaphysique. Néanmoins, étant aussi sensible à l'éclectisme des travaux plus

récents de Deleuze, de Bruno Latour ou de Philippe Descola, nous jugeons souhaitable de miser sur l'existence essentiellement plurielle et multiforme de l'œuvre d'art. Et il en va de même pour le texte. Nous croyons, et « Le cinéma à la recherche de Proust » nous laisse penser sans trop de crainte que Bourgeois a eu une intuition similaire, qu'il y a un savoir à extraire des œuvres d'art. Et on pourrait même ajouter que cette extraction est l'une des tâches les plus méritoires de la philosophie et de la critique. Croire en l'œuvre d'art, et plus particulièrement croire en son existence, voilà l'arabesque méthodologique qui permet d'activer et d'actualiser la fonction réflexive propre à tous les arts.

« Le critique posttextuel ne lit pas, il produit et invente » (p. 222), dit encore F. Schuerewegen. À nouveau, il nous faut dire que nous ne sommes pas en désaccord radical et irréversible avec une pareille idée, même si nous la considérons quelque peu hasardeuse. La « posttextualité » a ses charmes, mais elle comporte aussi ses dangers. Le hic, c'est que la fiction et l'invention – écrire un texte critique *comme si* l'on écrivait un roman – sont érigées en transcendance, sans qu'une réelle enquête instauratrice ne soit menée. Le propre de l'œuvre d'art (il en va de même pour « un texte », en ce sens que le texte n'est qu'un mode ou qu'une incarnation possible des œuvres d'art), si tant est que l'on accuse réception de son existence, est précisément de nous permettre de contourner la ligne droite des doctrines et des idées reçues. La fonction réflexive du texte ne peut donc exister que si, et seulement si, on croit à son existence, dans un sentiment qui n'est pas sans rappeler l'extase du mystique. Repensons à Bourgeois, avec qui nous n'avons pas tout à fait terminé. En disant que le littéraire n'est peut-être pas le socle ontologique adéquat pour l'œuvre d'art à

essence variable qu'est la *Recherche du temps perdu*, il ne force en rien l'interprétation. En effet, son intuition n'implique nullement un déni de telle ou telle caractéristique du roman. L'œuvre de Proust n'a pour ainsi dire *pas le choix* d'être un roman, puisque c'est sous ce mode d'existence que l'auteur l'a pensée et produite, mais cela ne veut pas dire pour autant que la *Recherche du temps perdu* doit se contenter de n'être qu'un roman et rien d'autre. D'une certaine façon, Bourgeois, en critique posttextuel avant l'heure, souligne ce qui, à ses yeux, correspond à un important problème de « casting ». Évidemment, cette erreur de mode, Bourgeois ne prétend pas une seconde pouvoir la réparer. Proust a choisi le roman, pas le cinéma. Néanmoins, et c'est là que le texte de Bourgeois nous amène, plus d'un demi-siècle avant F. Schuerewegen, il y a une différence entre ce qui est dit *dans le roman* et *ce que dit le roman lui-même*. Au début du présent texte, nous avons tenté de développer cette idée, sans l'aide de Bourgeois et sans introduire le récent ouvrage de F. Schuerewegen, afin d'être en mesure de donner une première approximation quant au poids de cette pensée. Cette opposition – qui trouve des échos chez celles qui opposent la forme au contenu, ou encore le virtuel à l'actuel –, Bourgeois la rend constitutive de deux grandes voies de l'art cinématographique : « Le cinéma est l'art du mouvement de l'image, c'est-à-dire exactement et seulement ce que nous trouvons dans l'œuvre proustienne. Je dis le *mouvement de l'image* qui passe avant le *mouvement dans l'image*, contrairement à ce que pensent beaucoup de cinéastes¹¹ ». Faisant fi pour quelques secondes de l'objection de F. Schuerewegen par rapport à la (non) existence du texte en

¹¹ *Ibid.* L'auteur souligne.

tant que texte, il ne nous paraît pas impossible de risquer la connexion suivante : il y aurait un *mouvement du texte* et un *mouvement de ce qui est dans le texte*. Or, l'intérêt de la critique de Bourgeois est d'avoir su montrer et décrire les axes de plus en plus différents qu'adopte selon lui le texte de Proust. Et afin que ces axes puissent être effectifs, le texte doit bien évidemment exister. Comme le disait Souriau, « l'art est un travail » : un effort d'effectuation a lieu entre nous et l'œuvre d'art. Plus encore, pour un philosophe esthéticien comme Souriau, auteur d'un ouvrage majeur qui gagne à être relu, ayant pour titre *Les Différents Modes d'existence*, même l'œuvre à faire, l'œuvre en train de naître, même celle-là possède une existence. L'individu et la société ont ce que l'on pourrait appeler des « besoins esthétiques », que seules les œuvres d'art seront en mesure de combler, si tant est qu'on leur accorde le droit à l'existence.

Le mouvement dans le texte est en quelque sorte l'*action*, alors que le mouvement du texte serait analogue aux *émotions*. Ce sont les émotions, bien plus que l'action, qui sont le véhicule de l'instauration affective et éthique de l'œuvre d'art. On retrouve ici notre dualisme entre la lettre et l'esprit : mais il serait naïf de croire que le texte n'existe que par sa lettre, car il y a bien un, voire plusieurs modes d'existence qui sont redevables de *l'esprit de l'œuvre*. Le cinéma que Bourgeois nous convie à imaginer à partir de Proust répond à cette seconde catégorie d'existence. C'est-à-dire qu'une page de la *Recherche du temps perdu* ne correspond en rien à un découpage plus ou moins possible d'une séquence filmique qui serait transposable presque telle quelle, mais, au contraire, une page du roman porte en son sein et *entre ses lignes* une sorte de chaos de possibilités cinématographiques à l'état embryon-

naire. L'actualisation cinématographique de Proust que propose Bourgeois en 1946 est redevable au mode d'existence de l'esprit du texte, alors que, pour prendre un exemple du même ordre, l'adaptation d'*Un amour de Swann* réalisée par Volker Schlöndorff au cours des années 1980 met surtout l'accent sur la lettre du texte de Proust. Et le lecteur aura compris que – malgré certaines manies qui n'ont pas su nous convaincre (ce qui n'a en soi rien de fâcheux) – la méthode de F. Schuerewegen est elle aussi redevable au mode de véridiction de l'esprit, c'est-à-dire du virtuel. N'abandonnons pas ce filon.

La méthode comme plan-séquence

Si nous avons insisté, d'abord par nos propres moyens puis grâce au texte de Bourgeois, sur une lecture cinématographique de la *Recherche du temps perdu* – c'est-à-dire une lecture où le cinéma serait comme le point de vue d'où l'on voit défiler les divers modes du texte qu'il nous faut reconstruire –, c'est entre autres parce que l'art cinématographique, au-delà de la métaphore, nous paraît porter les fruits d'une réelle *mise en scène de la méthode*. Penser avec le cinéma nous semble la meilleure façon de décrire la méthode, surtout lorsque celle-ci, tel le postexuel de F. Schuerewegen, s'aventure sur les sables mouvants de la fiction. Citons à nouveau *L'Introduction* : « Lecteur, je construis le texte que je suis en train de lire comme s'il faisait allusion à un autre texte, ou à une série d'autres textes » (p.122). Ces séries associatives rapprochent F. Schuerewegen d'une certaine forme de critique thématique (Jean-Pierre Richard et Georges Poulet sont d'ailleurs évoqués

dans son livre), d'une recherche des correspondances entre les différents états du texte ou entre différents textes que le critique a beau jeu de connecter (et de connecter autrement). Que F. Schuerewegen insiste pour dire que le texte n'existe pas – sous aucune forme et sous aucun mode – nous paraît une incongruité de méthode, si ce n'est pas une faute grave. Mais peut-être sommes-nous injuste. Citons-le à nouveau, et plus longuement cette fois :

La tâche du commentateur [...] n'est pas de décrire un texte, mais de le *construire*. Il s'ensuit que l'on ne peut juger de la recevabilité d'une lecture critique en termes d'adéquation entre la description et son objet. La bonne question n'est pas : *le texte est-il bien décrit ?* Il faudrait plutôt la formuler comme suit : *étant donné que mon but est de faire exister un objet textuel, comment vais-je m'y prendre ? quel matériau vais-je utiliser ?* J'ajouterai qu'il découle également de ce présupposé de méthode que l'analyste, dans tous les cas, a intérêt à proposer des descriptions audacieuses, entendons par là : dont l'acceptabilité au départ ne va guère de soi. Même une analyse qui partirait d'une série d'informations manifestement erronées, ou contrefactuelles [cf. lire Proust en cinéaste, serait tenté d'ajouter Bourgeois], et qui parviendrait malgré tout, en respectant les critères de la communauté interprétative [concept de Stanley Fish : ceux et celles qui sont d'emblée favorables au mode d'interprétation choisi et à la nature des résultats produits], à un résultat satisfaisant, sera donc pour nous recevable. Car il faudra dire de cette analyse qu'elle est *productrice* de son objet et, partant, que, grâce à elle, notre connaissance des textes aura progressé (p. 143-144 ; l'auteur souligne).

L'existence est donc ce vers quoi tend la méthode. Mais il nous faut répéter qu'il est pour nous tout à fait inutile, voire vaseux, de dire qu'avant l'existence que lui donne le lecteur ou le pratiquant, l'œuvre d'art n'en possédait point. Celui qui parcourt le texte de F. Schuerewegen ne peut que remarquer la démarche mi-ironique de la part de l'auteur qui consiste à

souligner autant que faire se peut la radicale nouveauté de sa méthode. Avant de rédiger le présent compte rendu, c'était l'une des choses qui nous semblait avoir besoin d'un coup de bâton rhétorique, afin d'être redressée : il n'y a rien d'essentiellement nouveau dans *L'Introduction à la méthode posttextuelle* ou, plutôt, la nouveauté de l'ouvrage ne vient pas de ce que l'auteur croit nouveau. Scander la non-existence du texte n'a absolument rien de nouveau. On pourrait presque dire qu'il s'agit d'un geste réactionnaire, en partie du moins. Qui ne se souvient pas de la mort de l'auteur ? Mais nous avons aussi assisté à sa résurrection, entre autres grâce à ce même Barthes, ce que F. Schuerewegen reconnaît par ailleurs volontiers dans son chapitre consacré à ce chef-d'œuvre d'analyse et de méthode qu'est *La Préparation du roman*. Arriver à offrir une existence nouvelle au texte, voilà déjà une entreprise plus noble. Mais revenons à notre cinéma.

La méthode de F. Schuerewegen est donc associative. Elle consiste à mettre en relation, d'un point de vue souvent insolite, une quantité de textes ou d'états d'un même texte dans une sorte de matrice baudelairienne de correspondances¹². L'idée n'est pourtant pas d'expliquer un texte par un autre (même s'il faut souligner au lecteur que F. Schuerewegen nous semble parfois tomber dans le piège de la critique comparatiste,

¹² On peut d'ailleurs s'amuser à noter au passage que Barthes a déjà écrit sérieusement sur le « cinéma » de Baudelaire, en 1954, dans « Le théâtre de Baudelaire » : « Ceci ne veut pas dire que les scénarios de Baudelaire soient absolument étrangers à une esthétique de la représentation ; mais dans la mesure même où ils appartiennent à un ordre somme toute romanesque, ce n'est pas le théâtre, c'est le cinéma qui pourrait au mieux les prolonger, car c'est du roman que le cinéma procède, et non du théâtre. Les lieux itinérants, les "flash-back", l'exotisme des tableaux, la disproportion temporelle des épisodes, en bref ce tourment d'étaler la narration, dont témoigne le pré-théâtre de Baudelaire, voilà qui pourrait à la rigueur féconder un cinéma tout pur ».

méthode classique et *textuelle* s'il en fut une), mais, au sein de cette série associative, d'arriver à *mettre en œuvre* une performance de lecture. Cela représente bien sûr le lot de plusieurs branches des études littéraires, mais il faut bien dire que *l'Introduction* met souvent le doigt sur les bons boutons à reformuler avec entrain et énergie certains éléments si près de nous qu'on a tendance à les oublier. Paradoxalement, la méthode posttextuelle, à ses meilleures heures (car elle a aussi ses heures sombres), nous fait renouer avec un véritable plaisir du texte. Pour revenir à notre filon, cette forme de série associative nous paraît trouver un équivalent intéressant dans le concept cinématographique de *plan-séquence*.

On lit dans *Le Vocabulaire du cinéma* de Marie-Thérèse Journot que le plan-séquence est « un plan assez long qui possède une unité narrative équivalente à une séquence¹³ ». Et la séquence : « La séquence est une unité d'action, un fragment du film qui raconte en plusieurs plans une suite d'événements isolable dans la construction narrative¹⁴ ». On apportera tout de suite une nuance : l'intérêt de la méthode posttextuelle telle que pratiquée « avant la lettre » par Bourgeois ou encore telle que théorisée par F. Schuerewegen (ce n'est bien sûr que par goût du jeu que nous lui attribuons cette paternité qui, après tout, est fictive et relativement sans intérêt) est de constituer en un seul plan – d'un seul souffle – non pas une unité d'action, mais une *unité émotionnelle*, c'est-à-dire une continuité d'esprit. Voici par exemple un continuum fictionnel et méthodologique développé dans *l'Introduction* : « *À la recherche du temps perdu* est le récit

¹³ Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006 [2002], p. 94.

¹⁴ *Ibid.*, p. 109.

d'une transformation miraculeuse : un coquillage se mue en clochette, puis en cloche, conforme à ses ambitions » (p. 49). La méthode sert alors de socle ontologique à la fiction du lecteur. Mais comment juger de la validité de l'intuition de ce dernier ? Justement par la série d'associations et de connexions que sera en mesure de construire sa performance. Disons-le sans réserve, car après tout nous ne demandons à personne de nous croire sur paroles : c'est bien là le plus grave défaut du livre de F. Schuerewegen, à savoir que ses descriptions – ses fictions méthodologiques – ne sont que rarement convaincantes, contrairement à la rhétorique toujours stimulante de ses exposés. Bref, on y remarque une incommensurabilité entre le dire et le faire, qui ne rend pas toujours justice à la méthode mise en avant qui, si on la lit dans le bon sens, peut tout à fait être stimulante et *utile*.

Or, si nous avons été tenté de (re)lire le texte de Bourgeois « Le cinéma à la recherche du temps perdu » à la suite de la découverte de la méthode de F. Schuerewegen, ce n'est pas, que le lecteur nous accorde sa confiance, par frivolité ou pour enlever le projecteur de *l'Introduction à la méthode posttextuelle*, principal objet de notre compte rendu. Pour tester une méthode, il faut parfois mettre de côté les détails (surtout si nous ne jugeons pas adéquates certaines de ses démonstrations) afin de valoriser le plan d'ensemble, ce que nous permettaient de faire la problématique « Proust et le cinéma », d'une part, et le texte de Bourgeois, d'autre part. F. Schuerewegen ne saurait nous en vouloir, si son désir d'instaurer une méthode est bien réel. Peu importe les réserves que l'on peut avoir à l'égard d'une méthode et à l'endroit de ses résultats, car le plus bel hommage que l'on peut lui faire n'est-il pas de s'en servir, justement en dépit de ces réserves ?

On terminera notre propre démonstration essentiellement *textuelle* en citant la suite et fin de la définition que Journot donne du plan-séquence dans son *Vocabulaire*: « Malgré une définition assez floue, cette notion participe à partir de 1940 de la construction d'un espace réaliste au cinéma avec pour corollaire la profondeur de champ, car elles permettent d'éviter le morcellement par le montage et de présenter en même temps plusieurs actions, laissant dire à Bazin que la perception visuelle s'approche du réel et respecte son ambiguïté ». La méthode ne doit pas jeter le texte avec l'herméneutique et la doctrine, mais au contraire rendre compte des ambiguïtés inhérentes au texte et, dans le même temps, mettre l'accent sur le mode d'instauration bien spécial que nous réservent certaines œuvres d'art audacieuses. C'est en ramenant tout en un seul plan, et en permettant à celui-ci de s'inscrire dans la durée, que la méthode sera capable d'être enfin constructive. Il y a donc un certain *réalisme de la méthode*, et plus encore un réalisme *autoréflexif*: il va de soi que « l'objet » de la méthode est aussi bien l'esprit du texte que l'esprit de l'interprète lui-même. En se débarrassant de sa trousse inutile de cosmétiques, l'interprète doit, au cœur même de sa performance interprétative, offrir au lecteur des images réalistes de l'instauration propre à l'œuvre d'art qu'il a choisi d'étudier et qu'il a ainsi décidé de mettre en avant de toutes les autres. Cette enquête autour de la non-existence ou sur la mort du texte nous aura donc appris ceci : il ne faut pas moins de texte, mais plus – davantage – de texte.

Le mouvement conceptuel de la méthode est indissociable de l'instauration éthique de l'œuvre d'art, en cela même que celle-ci existe et qu'elle fait partie du monde réel. Au cours du présent plan-séquence, nous avons pu voir que et

Tolstoï et Proust ont fait leur cinéma. Il en va de même pour le critique, qu'il s'agisse de F. Schuerewegen, de Bergson, de Bourget ou de Bourgeois. Avec la méthode, nous pouvons tous faire notre cinéma, et plus encore notre cinéma *réaliste*. Reste maintenant à savoir s'il y aura un public.